

автора и создает условие для соотнесения образа Парижа с образом любимой женщины.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.
2. Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника... // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.
3. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Далее в тексте цитируется это издание с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.
4. Яковлева Е. С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопр. языкознания. 1994. № 4.
5. Паперный Э. К. Поэтический образ у Маяковского. М., 1961.
6. Глушков Н. И. Очерк в русской литературе. Ростов н/Д, 1966

© Эйдинова В. В.
г. Екатеринбург

АННА АХМАТОВА: СЛОВО КАК ЗНАК СТИЛЕВОГО И ЖАНРОВОГО ФОРМИРОВАНИЯ МИРА

Первая строка об ахматовском Лице явилась мне давно — и почти цитатно, почти спаянно с ее стихом. «*Замирания и крики*» слова и стиля Анны Ахматовой — так сложилась она. Но чем дольше жила эта строчка рядом — уже не с отдельными фрагментами поэтического слова автора, но с «общим его обликом и взглядом», — тем все дальше отодвигалось от меня это, как мне казалось когда-то, очень ахматовское звучание. Отодвигалось от того внутреннего, почти не выговариваемого вслух ощущения ее Дара, о котором я решаюсь сказать только сегодня, стремясь уйти от прямого называния особенного слова, стиля и жанра Ахматовой, чей гений складывался как пришедший в мир лишь однажды, хотя сформировался он в ряду великих поэтов начала века двадцатого.

Уход этот — от непосредственного именования поэтической личности Ахматовой — предстает совсем не случайным: он диктуется самим *стилем поэта*, — стилем слышимым, узнаваемым, но — настойчиво «бегущим» от тех или иных, пусть самых осторожных и нежестких, — обозначений его Лица. В упорном стремлении Ахматовой «сказать, но и не сказать себя» — как раз и открывается специфический — «штриховой», «набросочный» — рисунок ее слова и стиля. Рисунок, о котором она, страшась зримых и отчетливых его определений, удивительно точно говорит, как о *колеблющемся, мерцающем, почти неуловимом*: «По волнам блуждаю и прячусь в лесу, мерещусь на чистой эмали ...»; или: «*Тайное бродит вокруг, / не цвет и не звук, не звук и не цвет —, / Гранится, меняется, вьется, а в руки живым не дается...*».

Акцент на мотиве «сокрытости», даже «немоты» («исповедь льется не-

мая», «*немоты* моей чудесной...») — такого органичного для нее состояния и слова — возникает в мире Ахматовой, начиная с «Вечера» и кончая «Стихами последних лет». Вот некоторые из этих мотивов: «Как мне *скрыть* Вас, стоны звонкие...»; «О, милые улики, куда мне *спрятать* Вас?...» («Вечер»); «Склубится что-то вдруг и *спрячется* туда же ...» («Нечет»); «Вечер принесет Вам запах тленья, *привкус дыма и стихотворенья*, что моей написаны рукой ...» («Бег времени»); и наконец: «От *странной лирики*, где каждый шаг — *секрет*, / Где пропасти налево и направо, / Где под ногой, как лист увядший, слава, / По-видимому, мне *спасенья нет*» («Стихи последних лет»).

Уже в этих первых звучаниях стихов, доносящих до нас голос Ахматовой, возникает (несмотря на ее «закрывающиеся» и «отступающие» жесты) совершенно особенная, сильная и полная тревоги тональность вдруг прорывающихся признаний и ожиданий того, что они будут услышаны, вопреки настаивающим их «шумам», «дрожаниям» и «тениам». В таком — явно-неявном, узанно-неузнанном — повороте поэтического «я» Ахматовой угадывается подчеркнуто личное, присущее только ей «*нечто*», которому почти невозможно дать имя, настолько упрямо и неудержимо это брезжущее авторское начало возражает против ограничивающих его берегов и пределов.

И все же, все же... облик этого ускользающего ахматовского (состояния, дыхания, «вещества»?) бродит где-то здесь, вблизи, окликая мир самим строем творимых поэтом слов, строк и строф. Голос этот, с его ореолами, вторыми, со свойственным ему дальним «эхом», оказывается пронизанным самыми сущностными для него — стилевыми — свойствами и качествами. Являя себя как бы между прочим, неявно, качества эти предстают знаками и опорами всего, написанного художником, — опорами, «на плечах» которых держится «здание» его творчества.

Мы говорим в первую очередь о «словесных гнездах», которые «в руках» Ахматовой становятся основополагающими константами рожденных ею вещей, ведущих в глубь ее «говoreния» и стиля. И главное место среди этих лексических центров занимают максимально нагруженные и подчеркнута ключевые для постижения природы ее стиля *отрицательные конструкции*, выражаемые многими и разными грамматическими формами.

Именно они обнаруживают свое «умение» (отвечающее духу стиха Ахматовой!) и *передать* многооттеночный «звук» ее созданий, и тут же — *отказываться* от него, если его «дорогой» становится «дорога» общепринятого и очевидного слова. «Отворачиваясь» от подобной, чуждой ей поэтической речи, Ахматова достигает эффекта не просто сильного, но мощного в выражении того крайне напряженного эмоционального состояния, в каком находится ее авторское «я». Идя путем «нет — и да», путем «назад — и вперед», она находит тот (необходимый ее «прячущему себя стилю») ход, благодаря которому открывается ее редкостная творческая способность «говорить — не говоря», «молить — не моля», «кричать — не крича» о предельно острых, раскаленных движениях человеческого сердца, чьим отражением становится ее, поразительный в своей особости, лирический голос, о

котором она может сказать, как о голосе многих («...оброненный нищим и поднятый мною...»).

Так, выстраиваемые Ахматовой *отрицательные формы* предстают своеобразным творческим шифром, позволяющим ей расставаться с привычными смысловыми значениями, несомыми тривиальными языковыми компонентами. Мы говорим, естественно, не о тех очевидных случаях, когда настроение автора совпадает со звучанием «нет», свойственным эпохе, людям, их всеобщему настроению, выражаемому в *страдающих* или *восстающих* строчках поэта, написанных, например, в связи с военной бедой: «Только не эту, не эту, не эту, / Эту уже мы не в силах читать...» («Лондонцам»); или: «...не прямо и не косо, а в никуда и в никогда, / Как поезда с откоса» («Рго domo mea»); и еще — в финале «Реквиема»:

*Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов...*

Речь идет о тех, подлинно ахматовских, формах, что несут в себе — одновременно — отрицающе-утверждающее, а еще вернее — раздвинувшееся, безмерное проявление человеческого состояния, освобожденного от «усталых», пройденных им чувств и слов и нашедшего другие слова для *первые* испытываемых или самых *небывалых* и *возвышенных* переживаний, обретших наконец свою речевую «обитель».

Это и «нестерпимая боль», и «неповторимый бред», и «несравненная простота», и «неукротимая совесть», и «невероятная встреча», и «неизбежные глаза», и «неутоленный звон», и «нетленный луч», и «неистовое сияние», и «неистощимая тишина» и т. д. И в каждом этом словообразовании чудится так много: и «да» — и «нет», и что-то сверхвозможное, и сверхневозможное во внутренней жизни личности, переданное одним, но бесчисленно наполненным состоянием и души автора, и наших душ.

Такая, все возрастающая в лирике Ахматовой тенденция «отрицательно-утвердительной» поэтики, поэтики «двоения», а еще точнее — поэтики *множественности*, свидетельствует о чрезвычайно показательной для ее стилистического существования тенденции *антиномичности*. И раньше всего — антиномичности словесных центров как центров тонально-смысловых. Подобными словесными «скоплениями», основанными на собственных (личных!) моделях поэтического выражения, Ахматова формирует (с возможной для ее стиля мерой заявленности) целую систему конструкторов-антитез, с характернейшим авторским «профилем» — и очерченным, и исполненным каким-то «теневым» и потому — загадочным способом.

Центральной парой, представляющей речевые полюса Ахматовой, оказывается пара «звонкость — тишина» и идущее рядом с ней — почти беско-

нечное — синонимическое окружение. Это, с одной стороны — «острота», «жгучесть», «раскаленность», «огненность», «колокольность», «кипение», «горение», «ликование», а с другой — «замирание», «безмолвие», «забвение», «нежность», «легкость», «ясность». Все это — ударное, акцентированное — сопровождение основной ахматовской антиномии создает те повороты и блуждания ее стиля, которые складывают «шелестящее», «ускользающее» и тут же — открытое и тревожно-зовущее лицо ее контрастной и вместе с тем цельной лирики. «Края» этого «звучно-стихающего» слова и стиля Ахматовой открывают себя в ее текстах — и «совместно», и «отодвинуто» друг от друга, — выстраивая концептуально ударные зоны ее стиховой ткани, «окликающие» друг друга своим ощутимым присутствием и становящиеся *тонально-смысловыми опорами* и ранних, и зрелых ее вещей.

Так, «звонкая» линия ахматовских текстов, «выговаривая» собой рвущуюся, пронзительно-предельную их мелодию, постоянно «оглядывается» на мелодию другую, полярную ей, обретая тем самым характернейшую для стиля поэта сдерживающую коррективу, «помнящую» тональность, уже прозвучавшую. Этот «вспоминательный» контрастный диалог, «диалог-эхо», возникает в границах и одного стихотворения, и стихотворного цикла, и книги поэта, благодаря чему образуется тенденция стяжения разных его текстов — в один большой текст, где лирическое звучание может передаваться как посредством выделенных нами словарных центров, так и рядом интонационных форм, выступающих эквивалентами необходимых автору эмоциональных тембров.

Этот тесный диалог «несогласных» поэтических тональностей мы улавливаем, например, в «Двух стихотворениях», открывающих ахматовский «Вечер» и говорящих об особой значимости подобной мелодической «спорной спаянности» для стиля автора.

Вот они:

Первое:

*Подушка **уже горяча**
С обеих сторон.
Вот и вторая свеча
Гаснет и крик ворон
Становится все слышней.
Я эту ночь **не спала.**
Поздно думать о сне.
Как **нестерпимо бела**
Штора на белом окне.
Здравствуй!*

Второе:

*Тот же голос, тот же взгляд,
Те же **волосы** льняные.
Все, как год тому назад.
Сквозь стекло **лучи дневные**
Известь белых стен нестрят.
Свежих лилий **аромат**
И слова твои простые.*

Контрастный тональный рисунок, «набросанный» в этих текстах, очень прозрачен: их различный интонационный план формируется не столько акцентами на характере мелодий, превалирующих в том или другом стихотворении (крайне напряженной, нервически-сдвигающейся с одной «ноты» на другую; и рядом — почти ровной, возвращающейся в себя — прежнюю, но и другую...), сколько подчеркнутым несовпадением частей речи, опреде-

ляющих их непохожий мелодический строй, однако непрерывно напоминающих и о его не исчезающей «сомкнутости» и «окликаемости». Так, глагольный ряд, активно творящий лирический образ нескрываемого движения и подъема души (первое стихотворение), и ряд именной, воплощающий состояние трудного «ухода» от пережитого (второе стихотворение), становятся убедительными трансляторами разнотональных голосов, наполняющих эти тексты: звучного — в первом случае и скрывающего свой ослабленный регистр — во втором.

Назовем и другие ахматовские вещи, в которых тоже возникает «перезвучание» противостоящих лирических голосов. Это, например, «*Я и плакала, и каялась...*» — стихотворение, завершающее «Вечер», чей тон вмещает в себя и открыто-накаленное состояние, и, в тот же миг, состояние смутное, смятенное, в котором слышится не только болевое и покаянное, но и неожиданно-бесстрашное прощание с прошлым. Обе эти тональности, и соглашавшаяся, и споря одна с другой, нарастают в центральной части стихотворения, рождая на своем пути многие «полу- и сверхзвучания», которые опадают в финальных его строчках — и «разрывающих» с предыдущим текстом, и не способных «забыть» о нем:

*Я и плакала, и каялась,
Хоть бы с неба грянул гром!
Сердце темное измаялось
В нежиле дому твоём.*
*Боль я знаю нестерпимую,
Стыд обратного пути...*
*Страшно, страшно к нелюбимому,
Страшно к тихому войти.*
*А склонюсь к нему нарядная,
Ожерельями звеня, —
Только спросит: «Ненаглядная!
Где молилась за меня?»*

Тонально-смысловое движение внутри этого ахматовского стихотворения (в отличие от приведенных выше «Двух стихотворений») осуществляется контрастами самого «несогласного» грамматического плана — глагольными, именными, наречными формами, — хотя не они здесь сосредоточивают в себе энергию поэтического слова «Я и плакала...». Лирическая энергия набирает здесь силу благодаря синтаксической пестроте стиха, бьющегося в потоке и восклицательных, и повествовательных структур, а в финале — структур почти плавовых, пришедших, как кажется, из совсем иного лирического текста. И все эти разнотональные компоненты поэтики стихотворения устремляются к предельному их стыку, окрашенному ахматовским стилем. Стилем, тяготеющим к вольным (странным, непривычным!) контактам словесных форм, к встрече стилистически чуждых, «отворачивающихся» друг от друга словесных рядов, творящих фразовые образования любого порядка: личные-безличные, полные-неполные, прямые-косвенные...

В этих свободно рядоположенных синтаксических образованиях кроется надежда на возможность пусть некоторого, но приближения («прикосновения», «приобщения») к тому невиданному, никогда ранее не существовавшему — ахматовскому дару, который не способен быть послушным чьей-то воле, чьим-то регламентам, пришедшим откуда-то извне, со стороны.

Колеблущиеся, отрицающие друг друга, но и поражающие своей труднейшей психологической совместимостью («несовместной совместностью») коллизии ахматовского слововыражения, а в нем — коллизии сложнейшей и возвышенной человеческой души, — предстают самыми непреклонными выразителями лирического лица и стиля Анны Ахматовой. Они возникают одновременно с рождением первых ее поэтических строк и прекращают свою жизнь строками каждой из ее поэтических книг. Органичный для них дуэт «звонкости», «жгучести» и «тишайшей тишины», граничащей с «безмолвием», формируется, все более дробясь и раскалываясь и вместе с тем являясь все более слитным. Слитным и в грозной «колокольности», и в «нежнейшей интимности», чей сигнал — это сигнал непрекращаемой сообщаемости судьбы «я» — и судьбы «Других» («вас», «всех», «иных», «многих»...). Об этом прямым, оголенным, на миг забывшим о своей «зашифрованной» форме, тоном говорит в самые напряженные моменты своей творческой жизни Ахматова, выражая себя открытым и потрясенным словом и стилем:

*Я — голос ваш, жар Вашего дыханья,
Я — отраженье Вашего лица.
Напрасных крыл напрасны трепетанья —
Ведь все равно я с Вами до конца...*
(«Бег времени»)

* * *

Слово Ахматовой, с его *«закрывающейся», шифрующей себя* сущностью, лежит, как мы видим, в основании не только ее стиливой — мерцающей, колеблющейся, прячущейся... — формы, но и формы жанровой, обнаруживающей свою устремленность к *нежестким — штриховым, почти пунктирным* — контурам, синхронным стиливой модели художника.

Подобная творческая интенция Ахматовой дает себя знать раньше всего в свойственном ей способе *номинации* характерных для ее письма жанровых образований. В самом *назывании* специфических для нее лирических текстов открывается магистральная и совершенно необходимая ей — и концептуальная, и частотно — *широкая и свободная* конструкция, сигнализирующая о приоритетных в ее поэтике вольных, нерегламентированных «устройств», способных реализовать тончайшие и емкие контакты художника — как с созданным им Иным, *стиховым* пространством, так и с пространством *«достиховым»* («застиховым»), лежащим «у порога» мира сотворенного, «сделанного».

Вот эти, сопровождающие оглавление ее текстов имена-названия, где на первом плане оказывается просторный жанр *стихотворения*, не сравнимый по количеству своих *«присутствий»* в ее слове с другими традиционными

жанрами (сонетом, элегией, одой, стансами...), которые встречаются, как правило, только разово. Назовем эти авторски-устойчивые жанровые именованья собственных лирических вещей. Здесь и «*Стихи о Петербурге*», и «*Два стихотворения*» («Вечер»); и «*Библейские стихи*» («Anno Domini»); и «*К стихам*», и «*Из стихотворений 30-х годов*» («Бег времени»); и «*Последнее стихотворение*», и «*Про стихи Нарбута*» («Античная страничка»); и целые поэтические циклы, озаглаваемые «*Стихами*» («*Стихи последних лет*», «*Полночные стихи*») и т. д.

Около этого, наиболее настойчиво звучащего в «большом тексте» Ахматовой именного ряда «стихов» и «стихотворений» возникают ее *собственные*, выпадающие из общепринятых жанровых определений, номинации — такие, как «*Отрывок*», «*Вереница четверостиший*», «*Рисунок на камне*», «*Черепки*», — сосредоточенные на общей (для малых поэтических жанров Ахматовой) закономерности *дробного, дискретного, кускообразного* формирования текстов поэта, тяготеющего к изображению «долей», «мелочей», чуть видимых и слышимых «пластов» и «голосов» реальности.

Названные и направленные к *минимальным — микронным, молекулярным* — частицам художественного бытия Ахматовой, жанровые ее предпочтения раскрываются и в ее прозе (эпистолярной, критической, художественной: «*Проза о поэме*»), сопутствующей рождению тех или иных стихотворно-лирических ее созданий. Здесь автор тоже настойчиво ведет органичную для него линию *гибкой, нескованной* жанровой формы, чей сигнал проступает в ней как сигнал «смещения», «сплетения», «сближения» противостоящих, подчеркнуто крайних «составляющих» ахматовских вещей. Вот как звучит — в том же раскованном жанровом ключе — эпистолярий Ахматовой, начиная с ее юношеских лет (10-е гг.) и кончая последними (60-ми гг.). Приведу — выборочно — тексты ее поздних (40–60-е гг.) писем, демонстрирующих постоянно «живущее» в них *явление* (и слово, его маркирующее) *Стиха Ахматовой*: «Была в Териоках, читала *стихи* раненым» (Н. Ольшевской-Ардовой, 1944); «Книга моих *стихов* ведет себя загадочно (ей же, 1957); «Принимаю Ваши слова: “Побольше *стихов* и поменьше переводов”. Для поэта переводы — дело гибельное. Творческая энергия утекает, и образуется то удушье, с которым совершенно нельзя бороться... Уверена, что сейчас вообще нет читателей *стихов* (переписчики, напоминатели). Людей перекормили дурными *стихами* — *стихи* превратились в свою противоположность. Вместо “глаголом жги сердца людей” — *рифмованные строки*, вызывающие скуку» (Д. Максимова, 1960); «Мои *стихи* еще никогда не звучали так — ни на одном языке» (С. Вайнбергу, 1962). И еще: «Лида Чуковская нашла эпиграф к моим *стихам*: “На позорном помосте беды, как под тронным стою балдахин”... Завтра... буду читать (в Риме. — В. Э.) *стихи* из «Пролога». Вечером сегодня — *стихотворный концерт*» (А. Найману, 1964); «Вспоминаю нашу последнюю осень — с музыкой, колодцем и Вашим *циклом стихов*... Всплывают спасительные Ваши слова: главное — это величие замысла» (И. Бродскому, 1965); «Спасибо за письмо и *стихи*. Они — выстраданные и искрение» (С. Четверухину, 1965).

Разнообразный (повседневно-бытовой и тут же — возвышенно-одухотворенный; мягкий, интимный и одновременно — строгий и сурово-обнаженный) ахматовский эпистолярный контекст формирует не просто *понятие стиха* автора, означающего свое представление о сущностных, стихийных и планомерных началах истинного творчества. Письма Ахматовой складывают *сам образ* ее лирических текстов, акцентируя их специфический — свободный — «чертеж». Форма этого живого стихотворного целого (перекликаясь с размышлениями о ней, заложенными во «вневстиховых» текстах Ахматовой) открывает несомый *строем этой формы* тот стилизованный закон «дробления» и «деления», что творится ею — Автором «пограничного», «случившегося» лирического *ничто*, — с его «странными» — и «естественными», «бездонными», и «простыми» жанровыми свойствами и качествами.

Ведомые выделенным стилизованным «между», жанровые знаки стихотворных текстов Ахматовой предстают отзвуками многих лирических конструкций, в которых живут «следы» («тени», «припоминания») жанровых «шагов» и «жестов», наполняющих устройство целых созданий Автора. Такое сопряжение разнонаправленных жанровых интенций, свойственных лирическим текстам Ахматовой, происходит, например, в ее классическом «Сероглазому королю» («Вечер»), где совмещаются как *балладные сигналы* строения стиха (знаки предметности и ситуативности: «охота», «трубка, найденная на камине», «поседевшая королева»), так и *сигналы напряженного лирического состояния*, брезжущего изменчивыми бликами и звучаниями и обнимающего собой балладный план стихотворения. Интенсивнее всего эта основная лирическая мелодия текста — являет себя в начальных («Слава тебе, безысходная боль! Умер вчера сероглазый король») и завершающих стихотворение строках («А за окном шелестят тополя: нет на земле твоего короля...»), что характерно для организации лирических текстов Ахматовой, основанных на жанровых стыках и сплетениях.

Разноликой жанровой совмещенностью отмечены (иначе, по-особому!) и поздние лирические стихи Ахматовой, где слышится и органическое для ее поэтики жанровое *разнозвучие* и где в то же время возникают тембровые повороты в сторону *снятой разнотональности* и усиления какой-либо одной, но особо действенной жанровой формы ее стиха.

Так, мелодически однонаправленно, «гомофонно» звучат многие из «Последних стихов» Ахматовой, где «выпрямленный» голос, идущий из глубины составляющих этот цикл текстов, — не теряя непременно для ахматовской лирики атмосферу «*недоговоренности*», — обретает грандиозный по своей силе и высоте пафос «*договоренности*», определенности, ясности. Пафос, в котором обнажается состояние нескончаемой связанности и «встречности» судьбы поэта — и судьбы всеобщей... Не случайно именно здесь, почти отрешившись от своей стилизованный и жанрово неуловимой, «уходящей в себя» природы, Ахматова трагически-распахнута, с последней прямоотой и силой обращает свой предельно накаленный лирический голос — к миру и людям:

*Из-под каких развалин говорю,
Из-под какого я кричу обвала,
Я в негашеной извести горю
Под сводами зловонного подвала.*

*Пусть назовут безмолвною зимой
И вечные навек захлопнут двери,
Но все-таки услышат голос мой
И все-таки ему опять поверят!*
(«Стихи 1930–1960 годов»)

© Эйдинова В. В., Сакс Т. С.
г. Екатеринбург

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ МИР ЛИРИКИ Н. ГУМИЛЕВА И ЕГО ЖАНРОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ («Костер», «Огненный столп»)

Художественное пространство произведения искусства определяется литературной наукой как одно из неотделимых его составляющих, неразрывно связанных с художественным временем. Важнейшие представления о времени и пространстве в фольклоре и художественной литературе разных эпох содержатся, как известно, в работах крупнейших русских филологов — Д. Лихачева, Ю. Лотмана, Б. Успенского, В. Топорова и — наиболее широко — в исследованиях М. Бахтина, который вводит в научный обиход понятие «хронотопа», раскрывая его как «важнейшую характеристику художественного образа, организующую композицию произведения и обеспечивающую его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности» [1].

Творческое видение Николая Гумилева отмечено (начиная с самых первых его поэтических книг) особой активностью и выделенностью пространственно-временных образов. Сама судьба Гумилева — «мореплавателя и стрелка» — выдвигала в центр его сознания и творчества многообразные топосы (страна, город, большие и малые «точки» Вселенной) и времена, их сопровождающие и складывающиеся из секунд, часов, лет и веков...

Уже в первых стихах Н. Гумилева зримо акцентированными оказались образы, означавшие «время» и «место», в восприятии которых открывалось его лирическое состояние. Он «всей вселенной видел звенья» и «открывал пространства без границ» («Романтические цветы») [2]; чувствовал, как «летающей горою» за ним «несется Вчера», а Завтра его «впереди ожидает, как бездна» («Чужое небо»). Ему казалось, что большой поэт, Иннокентий Анненский, «выбрасывает в пространство безмянных мечтаний слабого его» («Колчан») и что Время для него «остается, как прежде, мстящим»... Оно пугает лирическое «я» Гумилева и своим неумолимым движением («растущего дня надвигается шорох...»), и постоянной сменой настроений («был августов высокий век, был век печали...»). Лик времени, как ощущает его